

Of Eco-poetics and Dislocative Media

Amy Sara Carroll

Translation: Natasha Hakimi Zapata

University of Michigan

iv. *Quién hablaría de la soledad del desierto*
Raúl Zurita, "El Desierto de Atacama VII"

In *Exodus/Éxodo* (2008), Ciudad Juárez photographer Julián Cardona writes of a large tree just outside of Sásabe, Sonora, where border-crossers discard their old clothes to put on new ones that make them look more "American."¹ In conversation with an undocumented worker in North Carolina, Cardona realized that he and the other man both had stopped beneath that same literal and symbolic marker of crossing. Cardona's reflections on the pair's exchange remind me of another commentary on trees, embedded in Leonard Schwartz's heartfelt observations on the great Chilean writer Raúl Zurita's "visionary poetics." Schwartz muses,

Zurita's poems might be figured as an eco-poetry in which the space between nature and history is closed up, once we realize that the work reimagines the entirety of the ocean in such a way as to include those thrown from planes into [the] ocean. And reimagines the mountains in such a way as to include the Disappeared thrown from planes into their snows until one can only speak of those mountains as containing those people. And renders the desert no longer conceivable except if the voices and the deaths in the desert are made a part of that

Tiresias 6 (October 2014)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

desert.²

Schwartz goes on to parse his references to the former Pinochet regime's practice of wedding natural environs to its methods of dealing with political dissent and that practice's effects on Zurita's poetics by way of an eco (echo). Schwartz recalls that in the introduction to the anthology *Black Nature: Four Centuries of African-American Nature Poetry* (2009), Camille Dungy stakes the claim that African American poets have a distinct relationship to the conceit of nature.³ In Dungy's formulation, a tree can never just be a tree, but also functions as a rememory of lynching. Ecology holds trauma and promise simultaneously, is neither beautiful nor sublime per se, but becomes part of a larger built environment that regulates the policing and disciplining of "ungrammatical bodies."

A swath of border art and literature similarly has documented how the Sonoran Desert—on the southwestern border of the United States, on the northeastern border of Mexico—equals more than a desert, especially after 1994. Chantal Akerman's early high-definition, multilingual *De l'autre côté/From the Other Side* (2002), for instance, bears witness to the fallout effects of the years 1994 to 2001 in the region and beyond. Formally, the documentary depends in equal measure upon testimony and upon a series of high-lonesome tracking shots.⁴ *De l'autre côté* begins in Agua Prieta, Sonora, with border dwellers' firsthand accounts of losing relatives, of attempting to enter the United States. Akerman's focus subsequently shifts to neighboring Douglas, Arizona. The filmmaker interviews a local restaurant owner, a married couple on their ranch, who reflect on their border fears after 9/11 (2001), a Mexican consulate, and a sheriff, who explains the on-the-ground effects of the Clinton administration's "Operation Gatekeeper."

Although all of the above segments of *De l'autre côté* powerfully tug on viewers' sympathies and antipathies,

particularly in the wake of SB1070, another tactic of the film directly related to Operation Gatekeeper's reconfiguration of border wall-fence ecologies, lends even higher definition to Akerman's talking cure. Operation Gatekeeper, implemented in 1994, profoundly shifted Mexico-to-U.S. migrants' border-crossing patterns. The policy displaced would-be undocumented entrants from the Light-Up-the-Border campaign stretches of Baja California-California to the alternately treacherous, increasingly narco-driven, intemperate zones of Sonora-Arizona's "devil's highway." Akerman's film undocuments the affective ironies generated by this displacement's "privileged unknowing" production of the desert as border patrol.⁵ The filmmaker's sustained attentions to place, her relentless, interminable scrutiny of landscapes and long-winded "silences," in the style of her previous "images within images," in *De l'autre côté* are "arresting."⁶ (They literally arrest the film's development, eco-ing another layer of meaning to the word "arrest.") *De l'autre côté* slows down to magnify, to amplify the Agua Prieta-Douglas join of the border's own alleged historical "emptiness" (in chronodevelopmentalist time) into a cacophonous roar. Or, more accurately, the film's double portraiture of inhabitants and landscapes dialectically indexes the divide between the border as "discursive vector" and "just weather."

In this regard, although seldom reckoned with in border, Latina/o and inter-American studies, *De l'autre côté* forms part of a repertoire of cultural production that personifies to politicize the Sonoran Desert. In works that range from Cardona's images of "brassieres hanging off bushes near Sásabe on the line at a place where guides are known to rape women coming north..." (223) to Luis Alberto Urrea's *The Devil's Highway: A True Story* (2004), the desert environment becomes an active agent in border enforcement, in informal literal and symbolic economies of trafficking, in effect contributing to the proliferating NAFTA era connotations of the word disposability in the Mexican-U.S. borderlands.⁷

From this position I too have pondered and grown into the form of the *Transborder Immigrant Tool* (TBT) as an aesthetic intervention. When I began collaborating on TBT, I found myself writing poems that ‘functioned’ best in museum, gallery, and university contexts. I wondered, “What would I want from a poem in the desert? Would I want a poem there at all?” I turned to my collaborator Brett Stalbaum, who’d co-authored the project’s code, with these questions, or rather with the intuition that the poems that I’d composed weren’t quite right for the project—not yet. We began to discuss the hubris of the

poetic attached to TBT, to ponder what kind/s of poetry could and would engage or expand upon our collective vision of the tool as sustenance. Our conversations were connected to our ruminations’ echolocation of the tool as dislocative media. We wondered and wandered perpetually: What would/does it mean to strip locative media of its implicit urbanity?

I returned to the drawing board, approaching all of the above as a conceptual or formal conundrum. In other words, I connected the “poetry problem” to the ambitions of the project’s code, the specificities of the latter’s remediation of a GPS platform. Meanwhile, I began to spend more time in the desert. I tested a prototype of the tool against the landscape, against my own disorientation and technological “impairments.” Beneath the unforgiving glare of the landscape’s daytime sun, beneath the luminosity of its nighttime stars, I thought, “What would I absolutely need to know if I were on my way to one of TBT’s way-stations?” I turned to texts about desert survival: handbooks, military manuals, a guide for border-crossers briefly distributed by the Mexican government. I divvied up (with the help of Brett and others) the information I found—the indispensable from the expendable. I wrote pared down prose poems, ideologically neutral (Is any writing “ideologically neutral?”), procedural, if you will—a poem about locating the North Star, a poem about

what to do if you are bitten by a rattlesnake or tarantula, poems that contained details about how to weather a sandstorm or a flash flood. I imagined one poem for every hour of the day, a series of twenty-four fragments in conversation with one another, in conversation with the previous museum-gallery-university series of poems that I'd composed.

At base, I worked from two assumptions. A desert is not just a desert. And, poetry-becoming-code/code-becoming-poetry could transubstantiate, translate into a lifesaving technology, sounding off.

De la eco-poética y los medios dislocativos

Amy Sara Carroll

iv. Quién hablaría de la soledad del desierto
Raúl Zurita, "El Desierto de Atacama VII"

En *Éxodo/Exodus*, el fotógrafo Julián Cardona de Ciudad Juárez escribe sobre un gran árbol a las afueras de Sásabe, Sonora, bajo el cual quienes cruzan la frontera descartan su vieja ropa y se ponen ropa nueva que los hace parecer más "americanos" (268). En conversación con un trabajador indocumentado en Carolina del Norte, Cardona se da cuenta que tanto él como el otro hombre habían parado bajo el mismo marcador literal y simbólico del cruzamiento. Las reflexiones de Cardona sobre el intercambio me recuerdan a otro comentario sobre árboles, incrustado en las observaciones sinceras de Leonard Schwartz sobre la poética visionaria del gran escritor chileno Raúl Zurita. Schwartz reflexiona,

Los poemas de Zurita pueden ser entendidos como una eco-poesía en el que el espacio entre la naturaleza y la historia está cerrado, en cuanto nos damos cuenta de que la obra reimagina la totalidad del océano de tal manera que incluye aquellos que fueron tirados de aviones para caer en él. Y reimagina las montañas de tal manera que incluyen a los Desaparecidos tirados de aviones para caer en sus nieves hasta que uno tan solo puede hablar de esas montañas de manera de que contengan a esa gente. Y hace que el desierto no sea concebible sin que las voces y las muertes que ocurrieron en el desierto formen parte del mismo.

Schwartz después analiza las referencias a la práctica de unir el entorno natural con métodos para lidiar con la disidencia política que empleaba el antiguo régimen de Pinochet y los efectos que esa práctica tuvo en la poética de Zurita mediante un eco. Schwartz recuerda que en la introducción de la antología *Naturaleza negra: Cuatro siglos de poesía afroamericana sobre la naturaleza*, Camille Dungy declara que los poetas afroamericanos tienen una relación distinta al recurso literario de la naturaleza. En la formulación de Dungy, un árbol nunca puede ser simplemente un árbol, sino que también funciona como una memoria del linchamiento. La ecología contiene el trauma y la promesa simultáneamente, no es ni bella ni sublime per se, pero se convierte en parte de un ambiente artificial más grande que regula la vigilancia y disciplina de "cuerpos gramaticalmente incorrectos".

Una gran cantidad de arte y literatura de la frontera de los Estados Unidos ha documentado cómo el desierto de Sonora—en la frontera suroeste de los Estados Unidos, en la frontera noroeste de México—equivale a más que un desierto, especialmente después de 1994. La obra multilingüe y de alta-definición de Chantal Akerman titulada *De l'autre côté/Del otro lado* da falso testimonio a los efectos secundarios de los años 1994 a 2001 en la región y más allá de ella. Formalmente, el documental depende en partes iguales sobre el testimonio y sobre una serie de viajes altamente solitarios. *De l'autre côté* comienza en Agua Prieta, Sonora, con relatos de primera mano de habitantes fronterizos que hablan sobre la pérdida de familiares y del intentar entrar a los Estados Unidos. El foco de Akerman se desplaza posteriormente al pueblo vecino de Douglas, Arizona. La cineasta entrevista al dueño de un restaurante local, una pareja casada en su rancho, quienes reflexionan sobre sus temores fronterizos después del 9/11 (2001), y a un consulado mexicano y un alguacil quienes explican los efectos que tuvo la Operación Gatekeeper del gobierno de Clinton allí.

Aunque todos los segmentos mencionados de *De l'autre côté* llegan con fuerza a las simpatías y antipatías de los espectadores, especialmente a raíz de la ley SB1070, otra táctica de la obra directamente relacionada a la reconfiguración de las ecologías de la valla fronteriza de la Operación Gatekeeper, sin embargo, aporta una definición aun más alta a la cura del habla que emplea Akerman. La Operación Gatekeeper, implementada en 1994, cambió de manera profunda los patrones que seguían los migrantes que cruzaban la frontera de México a EEUU. La póliza desplazó a los que vendrían a ser entrantes indocumentados de los trechos pertenecientes a la campaña Light-Up-the-Border de Baja California-California hacia las zonas también traicioneras, cada vez más narco-controladas y desaplacibles de la "carretera del diablo" en Sonora-Arizona. El documental de Akerman indocumenta las ironías afectivas de este desplazamiento generadas por la producción "privilegiada desconocedora" del desierto como patrulla fronteriza. Las atenciones prolongadas de la cineasta hacia el lugar, su implacable, interminable escrutinio de los paisajes y 'silencios' extensos, en el estilo de sus "imágenes dentro de imágenes" previas, en *De l'autre côté* son "detenedores". (Literalmente detienen el desarrollo del documental, haciendo eco para añadir otro nivel de significado a la palabra "detener".) *De l'autre côté* desacelera para magnificar, para amplificar la unión de Agua Prieta-Douglas con el presunto "vacío" histórico de la frontera (en tiempo crono-desarrollista) y convertirlo en un rugido cacofónico. O, para ser más precisos, el doble-retrato de los habitantes y paisajes que logra el documental indexa dialécticamente la división entre la frontera como "vector discursivo" y "tan solo clima".

En este sentido, aunque rara vez se tome en cuenta en los estudios de la frontera, latina/o e interamericanos, *De l'autre côté* forma parte de un repertorio de producción cultural que personifica para politizar el desierto de Sonora. En obras que van desde las imágenes de Cardona de "sostenes colgando de arbustos cerca de Sásabe en la línea

en un lugar donde se conoce que los guías violan a las mujeres viniendo al norte..." (223) a *La carretera del diablo: Una historia verídica*, el ambiente desértico se convierte en agente activo en la vigilancia fronteriza, en economías informalmente literales y simbólicas del tráfico, en efecto, contribuyendo a la proliferación de las connotaciones de la palabra desechabilidad en la era del TLCAN en las zonas fronterizas de México-Estados Unidos.

Desde esta posición, yo también he reflexionado y crecido para llegar a llenar la forma de *la Herramienta Transfronteriza para Emigrantes* (HTE/TBT) como una intervención estética. Cuando empecé a colaborar en TBT, me encontré escribiendo poemas que 'funcionaban' mejor en un museo, una galería y en contextos universitarios. Pensé, "¿Qué querría yo de un poema en el desierto? ¿Querría, en lo más mínimo, un poema?" Me dirigí a mi colaborador Brett Stalbaum, quien co-escribió el código del proyecto, con estas preguntas, o más bien con la intuición de que los poemas que yo había compuesto todavía no eran adecuados para nuestro proyecto. Empezamos a hablar del hubris de la poética ligada al TBT, a reflexionar sobre que tipo/s de poesía podrían efectivamente expandir o entablar con nuestra visión colectiva de la herramienta como sustento. Nuestras conversaciones estaban conectadas a nuestras meditaciones y su ecolocación de la herramienta como medio dislocativo. Nos preguntábamos y deambulábamos perpetuamente: ¿Qué significa/ significaría despojar a los medios locativos de su urbanidad implícita?

Volví al punto de partida, abordando todo lo anterior como un enigma conceptual o formal. En otras palabras, conecté el "problema de poesía" a las ambiciones del código del proyecto, a las especificidades de remediación de este último como una plataforma GPS. Mientras tanto, empecé a pasar más tiempo en el desierto. Probé un prototipo de la herramienta contra el paisaje, en contra de mi propia desorientación e "impedimentos" tecnológicos.

Bajo el brillo implacable de su sol diurno, por debajo de la luminosidad de sus estrellas nocturnas, pensé: "Si yo estuviera en camino a una de las estaciones de paso de TBT, ¿qué sería absolutamente necesario saber?" Recurrí a textos sobre la sobrevivencia en el desierto: guías, manuales militares, una guía para los que cruzan la frontera que brevemente fue distribuida por el gobierno mexicano. Repartí (con la ayuda de Brett y de otros) la información que encontré—lo indispensable de lo prescindible. Escribí poemas en prosa recortados, ideológicamente neutros (¿alguna escritura es acaso "ideológicamente neutra"?), de procedimiento, por así decirlo—un poema sobre cómo localizar la estrella del norte, un poema sobre lo que se debe hacer en el caso de ser mordido por una serpiente de cascabel o una tarántula, poemas que contenían detalles sobre cómo capear una tormenta de arena o una inundación repentina. Imaginé un poema por cada hora del día, una serie de veinticuatro fragmentos en conversación el uno con el otro, en conversación con los poemas anteriores que había compuesto que pertenecían a un museo- galería- universidad.

En el fondo, trabajé a partir de dos suposiciones. Un desierto no es sólo un desierto. Y poesía-convirtiéndose-en-código/ código-convirtiéndose-en-poesía podría transubstanciarse, traducirse en una tecnología que salva vidas, resonar.

¹ Charles Bowden and Julián Cardona, *Exodus/Éxodo* (Austin: University of Texas Press, 2008), 268.

² Leonard Schwarz, "Zurita: On Raul Zurita's Visionary Poetics," *Jacket2*, last modified January 15, 2012, accessed July 25, 2012, <http://jacket2.org/commentary/zurita>.

³ Camille T. Dungy, ed., *Black Nature: Four Centuries of African-American Nature Poetry* (Athens: University of Georgia Press, 2009).

⁴ *De l'autre côté/From the Other Side*, directed by Chantal Akerman (Paris: ARTE France, 2002).

⁵ I modified here Eve Kosofsky Sedgwick's phrase "privilege of unknowing" Sedgwick, *Genders* 1. (1980):102-124.

⁶ Terrie Sultan, ed., *Chantal Akerman: Moving through Time and Space*. (Houston and New York: Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston, 2008).

⁷ Luis Alberto Urrea, *The Devil's Highway: A True Story* (New York: Little, Brown, and Company, 2004).